

民国时期基督教艺术的本土化

——以陆鸿年作品为例

张 怡

(西安宇下知文化传播有限公司,西安市,陕西省,中国)

提要:民国时期的美术运动是新文化运动的一部分。新文化运动以“科学”和“民主”为旗号,向西方先进文明借鉴现代化中国的形成之路。“新民”、“新青年”、“新文化”等在艺术讨论中频繁出现的目的性词汇,都表明艺术需要激发出民族新的精神生命力。民国时期的美术,为这一目标付出了真诚的努力,蔡元培所期望的“年轻学生通过对艺术知识的学习和研究,培育出新的人格和道德观念,以从根本上解决这个民族的精神问题^[1]”的愿望,在不同绘画主张的派别里都得到了不同程度的实现。但民国的主流艺术创作整体上对人的根本问题触及不深。倒是一向不被关注的基督教美术中,有了人性追慕的闪光。北京辅仁大学美术系的陆鸿年的作品,堪称传统国画画家重构国画精神的崭新案例:他巧妙地结合传统中国画和西画技法,在颇具生活气息的、由来已久的日常情境中,将一种“体验神圣”甚至“经历神圣”的态度引入画面,在这方面,他越出了其他基督教艺术家的眼光,而又将革新——接受、参与改变的意识引入作品。在国家救赎、民族独立意识空前高涨的时刻,这样的洞察力,是当时很多教内外知识分子对宗教的讨论中都忽略掉的。而这些讨论的深入程度,实际上与当时知识分子对西方文明的理解程度密切相关。他的创作,不仅为民国时期的基督教艺术,也为中国传统文化带入了灵性的维度,这是其它主流艺术所未曾触及的。

关键词:现代化;本土化;基督教内涵;灵性维度

作者:张怡,助理研究员,西安宇下知文化传播有限公司,陕西省西安市莲湖区桃园中路1号,电话:+ 8615829050681,电邮:zhangyi1214@gmail.com,微信:15829050681

一、民国时期的中国社会与美术发展简析

“为了有别于其前后更稳定的中央政府的时期,1912至1949年的37年被称为中华民国时期。这些年间的特征,在军事—政治方面是内战、革命和入侵,在经济、社会、知识和文化的领域是变革和发展^[2]。”美国中国史学者费正清在他的《剑桥中华民国史》开头就这样概括了民国的中国社会。民国诞生的划时代意义,在于它使“中国不再隶属于任何‘天子’、或任何王朝,而归属于全体民众^[3]。”而此起彼伏的内战和未停又起的外国入侵,引起了民众救亡图存的变革意志。这些变革主要由新型的知识分子发起并实施。他们虽仍接续了传统士大夫对政治干预的职责,但与士大夫“大多表现为‘以

[1] 吕澎 LÜ Peng 著:《20世纪中国艺术史》*Ershi shiji Zhongguo yishu shi* [The History of Chinese Art in the 20th Century], (北京大学出版社 Beijing daxue chubanshe [Peking University Press], 2009), 第163页。

[2] [美]费正清 FEI Zhengqing [John King Fairbank] 主编:《剑桥中华民国史》*Jianqiao Zhonghua minguo shi* [The Cambridge History of Republic of China], 第一部I, (上海人民出版社 Shanghai renmin chubanshe [Shanghai People's Press], 1992,), 第1页。

[3] 徐中约 XU Zhongyue:《中国近代史》*Zhongguo jindai shi* [The Late Modern History of China], (北京 Beijing: 世界图书出版公司 Shijie tushu chubanshe [The World's Books], 2008) 第478页。

道统批判政统’,而‘对道统本身之批判则凤毛麟角’^{〔4〕}”不同的是,新型知识分子自觉到儒家道统强有力的规范系统对人发展的限制,他们呼吁的文化变革,直接指向了以儒家为代表的传统文化。从“矢志于弘道”的文化角色与这个角色之良心的忧患意识,转换为对“道”的批判与幽暗意识的萌生,这是中国史上绝无仅有的突破,这种突破是要解除掉禁锢人们创造力的思想文化,主动现代化。

新文化运动就是知识分子推动的现代化运动,这是 20 世纪上半页最重要的文化变革运动。各行业的留洋归国人员,在积弱不振的民族局面和西方新异文明景观的落差感中,掀起了志在改革和建设新生活的西化浪潮。在借鉴西方的先进文明时,他们倾向于一步到位的现代化,对于从西方带来的各种名词,倾向于望文生义。作为西方文明的主要源头的基督教,在新文化运动“科学”和“民主”的旗号下,被大多数精英略去了它作为西方文化的根底的意义。

而“新民”、“新青年”、“新文化”等等在艺术讨论中频繁出现的目的性词汇,都表明艺术需要激发出民族新的精神生命力。民国时期的美术,为这一目标付出了真诚的努力,蔡元培所期望的“年轻学生通过对艺术知识的学习和研究,培育出新的人格和道德观念,以从根本上解决这个民族的精神问题”^{〔5〕}的愿望,在不同绘画主张的派别里都得到了不同程度的实现。但此时的创新,若细致考察分别代表写实主义、中西融合的现代派、恪守传统的保守派三种方向的徐悲鸿、刘海粟、黄宾虹的作品,就能看到均显得囫圇吞枣而着力不深:全盘西化的写实主义,是在拿西方艺术技法绘制中国传统情怀;中西合璧的形式、浪漫主义,在追求“新的时代精神”表现的时候,是顺应个人气质的趣味模仿;而坚持传统绘画价值的艺术作品,又苦于“意境”并不能应付已经相去甚远的现实。虽然写实主义由于其直观、准确、通俗、富有号召性的表现形式,被认为最能反传统,又能在任何时候有社会—政治关怀而通行无阻。但必须看到,所有的关怀在那个内忧外患、战乱频仍、非传统无信仰的时刻,作品的内在深度和外在形式,往往还被驱赶至政治的目的性中。

这让民国的艺术创作整体上对人的根本问题触及不深。在林风眠创作的《人道》、《痛苦》等作品,和庞薰栾的《地之子》、《时代的女儿》等作品中,我们尚能够看到艺术家对人之存在的省思与对人性的深度关切。但在主流美术中,这样的作品非常少。倒是一向不被关注的基督教美术中,有了人性追慕的闪光。

二、基督教传教策略推重“本土化”

基督教在民国因为宗教信仰自由的政策,加之教会学校的兴建,得到了空前的大发展,而传教士们在经历了一系列的挫折之后,无论是天主教还是新教,都积极调整了他们的传教策略。“如果说以往传教士们更注重个人信仰的转变的话,现在传教士们更加重视基督教对整个中国社会的影响。”^{〔6〕}但基督教在民国被讨论,是因为新文化运动的知识分子认识到思想启蒙的重要,和民族意识觉醒下的“非基督教运动”。新文化运动的领袖陈独秀当时提醒人们:“基督教的问题,是中国社会上应该研究的重大问题”,“中国的文化源泉里,缺少美的、宗教的纯情感,……这正是中国人堕落的根由”,他认为对于基督教问题,“要有甚深的觉悟,要把耶稣崇高的、伟大的人格,和热烈的、深厚的情感,培养在我

〔4〕 金耀基 JIN Yaoji:《中国现代化与知识分子》*Zhongguo xiandaihua yu zhishi fenzi* [Chinese Modernization and Intellectuals],(香港 Xianggang [Hong Kong]:时报文化出版事业有限公司 Shibao wenhua chuban shiye youxian gongsi [Times Culture and Publishing Ltd. Co.],1977),第 73 页。

〔5〕 吕澎 LÜ Peng 著:《20 世纪中国艺术史》*Ershi shiji Zhongguo yishu shi* [The History of Chinese Art in the 20th Century],(北京大学出版社 Beijing daxue chubanshe [Peking University Press],2009),第 163 页。

〔6〕 何光沪 HE Guanghu 主编:《基督教与中国当代社会》*Jidujiao yu Zhongguo dangdai shehui* [Christian Religion and the Contemporary China],(中国人民大学出版社 Zhongguo Renmin daxue chubanshe [The Press of Renmin University of China],2006),第 247 页。

们的血里；将我们从堕落在冷酷、黑暗、污浊坑中救起。”补救中国文化〔7〕。而教会方面的努力，是北京天主教辅仁大学美术系的成立，其应天主教“本土化”传教的需要而建，在宗座代表刚恒毅的直接推动下，中国的基督教艺术得以从实质上产生。

民国时期的天主教已经从义和团运动的重创中恢复过来，并因为信仰自由的政策和传教策略的改变而迅速发展。天主教传教策略的变化表现在三个方面：一是不再走从官员到民众的从上到下传教路线，改为扩大慈善和救济事业；二是兴办教育和增加文化事业的投入，三是加紧本土教牧人员的陶养。所有努力都指向福音传播的当务之急——本地化。但仍有几大突出的问题：首先，十九世纪以来，外籍传教士与所属国政府在传教、商贸、殖民扩张等事务上的牵扯，使得教堂往往代表了外国势力，中国教徒被视为化外之民；其次，外籍神职人员与本地神职人员在职务待遇上一直不平等，本地神职很少，且基本上只是外籍传教士的助手而已；第三，中国正值民族主义和民主革命时期，帝国主义政治的压迫激起了知识分子强烈的民族主义热情，教内知识分子致力于天主教的爱国运动；第四，以“科学”和“民主”为口号的新文化运动，在排斥宗教的同时，抵制宗教上的文化侵略；最后也许还有一点，就是传教策略改变之后，没有文化的农民教友占大多数，中国先知先觉的知识分子教友，如马相伯、英敛之等致力于提升教友品质和中国籍神职人员品质，建立中国的天主教大学，后来的辅仁大学就是在英敛之专为天主教青年办的“辅仁社”的基础上建成的。

多种有待于建立一个正常的中国教会的因素，促成了罗马教廷在1919年11月颁布了旨在天主教本地化的《夫至大至圣通谕》，并任命意大利人刚恒毅(Archbishop Celso Costantini)为驻华宗座代表来华，重点贯彻和落实《夫至大》通谕(Maximum illud)的精神。

刚恒毅来华之前，没有任何外交经历，作为宗座代表，他将完成两个使命：一是否定当时法国的“保教权”以建立本地化的教会组织，并任命中国籍主教，促进中国圣统制的建立。二是在北京设立天主教大学，以期在中国文化中建立天主教信仰。

刚恒毅受过艺术训练，在雕刻和建筑领域都有艺术才华和专门研究，并以复兴公教艺术为职志。他早年写过《十字架与艺术》、《基督教美术讲义》和《神职人员对艺术的认识》等书册，也曾被派到阿奎来亚(Aquileia)负责堂区和大殿的修复工程，因此，具有相当好的理论和实践经验。在抵达北京的途中，他结合自己对传教事业的看法写到：“我们并不想把中国思想‘欧化’，只愿使它‘基督化’〔8〕。”抵达北京后，“他巡视了东北、华北、中南教区。同一时间里，他花了大量时间阅读了有关中国近代历史的著作。〔9〕”并仔细考察了中国天主教会发展史和基督宗教艺术在华发展的历史，勘察了从城市到乡村各个教区的教会建筑。这些研究不仅加深了他对中国天主教本地化必要性的认识，而且深深认识到文化和艺术对传教活动的帮助。来到中国一年以后，他开始鼓励并大力推进发展中国本土化的基督教艺术。辅仁大学美术系，即是刚恒毅主持下的推崇尊重传统艺术的基督教艺术研习机构。他非常睿智地指出两点：其一，“古老的中国，随着帝制的垮台，而由于国民的努力工作和痛苦挣扎，正在为一个新的中国铺路。……在此革命生长的变动时期，我认为在一个有着古代艺术及真正艺术价值的国度里，天主教艺术也应配合传教的革新倾向。”其二，他认为中国的宗教建筑和艺术创作要因时地之宜，尽可能采用中国样式，要考虑到中国人民的志趣、情感和所了解的东西。

刚恒毅聘请能用中国画法表现出宗教意味的陈路加为辅仁大学艺术系教授，并担任系主任。陈路加创

〔7〕 陈独秀 CHEN Duxiu: “基督教与中国人 Jidujiao yu Zhongguo ren [Christianity and Chinese People]”, 《新青年》Xinqingnian [The New Youth] 第7卷第3号, (1921年7月1日).

〔8〕 顾卫民 GU Weimin 著:《近代中国基督宗教艺术发展史》Jindai Zhongguo jidu zongjiao yishu fazhanshi [The Developing History of Chinese Christian Religious Art in the Late Modern Era], (香港道风山基督教丛林 Xianggang Daofengshan jidujiao conglin, 2006), 第95页.

〔9〕 同上 Ibid., 第87页.

办了“中国天主教‘艺人之家’”，致力于将中国传统绘画中的优秀特性融入天主教绘画艺术。除陈路加外，“艺人之家”有名的艺术家还有他的学生王肃达、陆鸿年、徐志华和刘河北。辅仁大学艺术系的师生都是天主教徒，他们创作了超过一百八十件基督教艺术作品，其中，以陆鸿年的艺术成就最高，其作品从形式到内容，乃至作为基督教艺术的内涵方面来说，都是当时中国基督教艺术家最有灵性的。

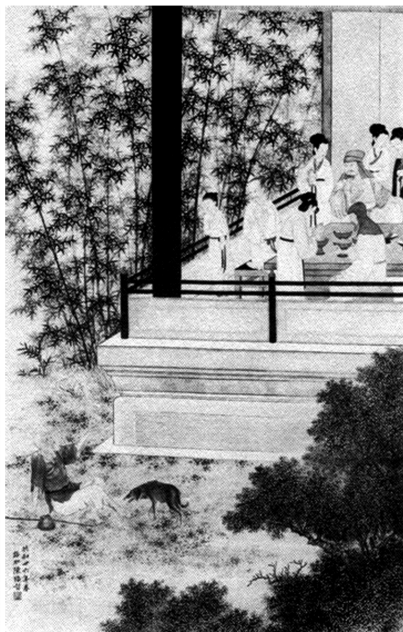
三、耶稣也降幅给中国——陆鸿年的基督教艺术

陆鸿年广为刊载的作品是《李自成进京》(1971 年)、《北京来的客人》(1951 年)和《深山探宝图轴》(1965 年)，几乎所有他的履历中都会提到他擅长国画工笔重彩人物，以仕女画见称，并精于壁画研究。而一句“毕业于私立辅仁大学美术系并留校任教，期间作品入选该校在美国、法国、印度等地举办的画展”，则笼统地带过了他在三、四十年代的一段重要岁月——他曾作为北平辅仁大学的基督教艺术家，创作过大量精美感人的基督教艺术作品。正是这几幅被略过的作品，成就了陆鸿年广为人知的作品中微妙的意趣；而陆鸿年这段时期内的努力，也是在那个中国美术现代化的年代里，传统国画家重构国画精神的一个崭新案例——从今天的艺术发展来看，陆鸿年早期的这些作品有令人钦佩之处。

对比弗莱明博士和顾卫民教授书中刊载的所有当时中国基督教艺术家的杰出作品，在令人赞叹的中国画表现技法和对传统人文情怀的把握背后，陆鸿年显然对基督教圣事的奥义和普世性有自己独到而深入的理解，这对于宗教艺术创作来说，是至为关键之处。“一幅优秀的宗教内涵的作品应当呈现普遍生活中视觉意义上的绝对的审美意识。自道成肉身，创造的语意以一种前所未有的方式进入了审美实践的范畴。这类作品不在于强调发生的情景而在于强调发生的内涵——基督教的精义是见证耶稣基督显示出的真实的神性和人性世界。……艺术的第一要素是认识和体验‘道成肉身’对于人类的寓意。^[10]”陆鸿年的艺术正是以这样的洞察力脱颖而出的。



《耶稣复活》徐志华



《耶稣和玛利亚》王素达



《耶稣受难像》王素达

[10] 丹尼尔·约翰森·弗莱明 DAN Ni-er Yuehansen Fulaimin [Daniel Johnson Fleming] 著, 王鲁 WANG Lu 译, 顾卫民 GU Weimin 校注:《不同的表现手法 不同的艺术风格》Butong de biao xian shou fa, butong de yishu feng ge [Different Expressings Methods, Different Artist Styles], (成言美术出版 Chengyan meishu chubanshe [Chengyan Art Press], 2005), 第 4 页。

辅仁的中国基督教艺术家的创作,都在努力实现对基督教故事的中国式转换,他们表现基督事件发生在中国的情形,并试图以传统绘画的意境和象征提示出基督教信仰的真谛。这几位知名的艺术家的作品都有其曼妙感人之处,但陆鸿年对基督教艺术的认识更深入一些。他对耶稣的生平事件和基督精神的把握,不是挪移到中国印象的场景中,而是在颇具生活气息的由来已久的日常情境中,将一种“体验神圣”甚至“经历神圣”的态度引入画面,在这方面,他越出了其他基督教艺术家的眼光,而又将革新——接受、参与改变的意识引入作品。在国家救赎、民族独立意识空前高涨的时刻,这样的洞察力,是当时很多教内外知识分子对宗教的讨论中都忽略掉的。

3.1 视觉传统中的微妙变化

陆鸿年在创作基督教艺术的这一段时间里,正是民国智性冲突最为活跃的时候。虽然处于相对安稳又宗教化的辅仁大学中,艺术创作看上去并没有为任何政治或文化运动所惊扰,但他作品中对解剖结构、斜对角线构图、透视和平面化的运用,说明他的创作和当时的艺术思潮是有联系的。这种联系,表现为写实的部分技法与现代的绘画精神融入中国传统艺术形式后,趣味上的神秘和清新。可以说,陆鸿年的基督教艺术,是在应对两个问题的过程中成熟起来的:一个是对天主教教义的理解,一个是“改良中国画浪潮”。



《圣家族冬日图》陆鸿年



《圣母子》陆鸿年



《圣诞》陆鸿年 1940年

综观陆鸿年的作品,斜对角线的构图非常明显。而在《圣诞》这幅画中,画面的构图带有结构性。地面和墙面的分割线,十字木架和马槽,把人物正在经历的事件推向前台。十字架木棍上有两只小鸽子,站在顶上的一只安静地望着前方,似乎知道此时正在发生着什么,右边的一只正在探头下望,和小婴儿的目光正好相接。这里的马槽失去了传统基督教绘画中的功用,它不是为小耶稣而设置,而是为了将小耶稣和圣母之间的关系、两只羔羊的温顺,以及地面和两堵墙的交接意味,都由玛利亚将右手按在马槽上的一瞬传递给后面从不可见处立起来的十字架。这个有受难意味的两根木棍绑扎的十字架,看上去与左边的墙壁因为空间不足而产生矛盾,又似乎把处于它怀抱中的事件的最终寓意,指向了窗外正在探望的小天使带来的讯息。窗外的小天使、约瑟、玛利亚、羔羊和鸽子都望着新生的婴孩,而婴孩举起的手,将观者的目光引向了十字奥秘。窗户运用了写实绘画的透视法,也有光影的表现,

墙壁上的裂纹非常真实,人物和动物的刻画细腻而传神,流畅优美的衣纹透露出人体的结构,约瑟的面部线条和明暗,表现出画家的人头骨结构知识。奇怪的是,看上去有空间,有结构,有透视,但又有一种空间的平面化矛盾。这也许是因为墙壁和窗户外背景的处理,借用了写实的手法,又留下了写意的痕迹。

意境的营造与写实的刻画相结合,做空间的安排又消解空间的意味,让神圣的生活发生在人的日常行为中,这是陆鸿年作品的三个特色。人物头顶的透明光圈,表明他们所具有的神性,但这些人物又显然是普通人,他们过着简单的生活,可见的只是母子之间的亲情。画家对约瑟的处理带有提示性:他是孩子的父亲,随身的器具表明他是个木匠,总是处于为母子俩服务的行为中。在《圣诞》中,他跪在母子二人的面前掌着灯,虽然一家人和乐融美,但在中国,是没有父亲会有如此举动的。



《天使报喜》陆鸿年1942年



《圣母与圣婴》陆鸿年1940年

陆鸿年画中依然显示出中国画线条的流畅和形象的优美,对服装、纹饰的描绘都是传统中国绘画或者壁画中的样式。画面中的景深被含糊表达或者索性就不见了,在壁龛等创作中,平涂的背景将人物直接托在画面上。他画的圣母有明清仕女的样貌,柔美而恭顺,头顶的披纱轻盈唯美,衣衫借鉴了传统壁画中的装饰元素。

陆鸿年在传统艺术的经典元素中,谨慎地融入新时代的艺术观念,又努力在画面中保留因信仰带来的新价值观所开启的深度。多年研究山水画的陆鸿年,显然不会不懂得传统山水画中的“三远”所营造的氛围,但他的画面中在回避这种氛围的事实,说明他在寻求另一种具有“平、高、深”的意境;遍临古代帝王像的陆鸿年,也显然不会不懂得本身区别于普通人的物象,描绘时所应该坚持的距离感,但他毕业之后画的圣母,是民间普通女子的形象,圣临于俗,尊降于卑。正是不脱于传统的形式因素和微妙而真实的新信息的浑然天成,陆鸿年的基督宗教艺术使人容易敞开心门,揣摩自己被唤起的情感力量。

3.2 换一种视域体验神圣——双向调和后的普世福音

在“基督教艺术本土化”这个概念中,“本土化”透露出了作为一个外来概念,由中国传统画家进行中国式转换,如何在转换中不丢掉基督教的精义,又能让中国大众了解到。艺术家的舍弃与改变,必须显得合理而温和,这种温和所产生的静谧中的神秘,又要正好适于在中国民众的心里引起惊异。

这一时期的基督教艺术家,普遍倾向于以中国传统绘画中的环境和象征性事物来置换《圣经》中的描述。但在陆鸿年所描绘的画面中,对环境和象征性的运用,加入了体验性的成分,使得普通的生

活事件有了不同的神性意义——圣经事件自古以来就发生在中国——只稍稍转念,便能够领会到。这种柔和的体验性证明:艺术家已然进入了圣经的启示中,因为他的眼光已经发生了变化,并且静静地领受着这变化所带来的新境界。

就内容而言,陆鸿年的作品有两个特征不同于其他艺术家:1、艺术的目的和意义在于表现基督教与中国人的直接关系;2、暗示出新的精神价值所需要的主动性和反思性,观者从熟悉的画面和生活细节中,必须能看到不同并引起惊异。陆鸿年的宗教绘画多描绘日常生活中的事件,他把自己对神圣教诲的领悟画出来,在并不新鲜的传统意趣中,显示出正在悄然而起的新变化。

《好撒玛利亚人》中,陆鸿年仍然用了他喜欢的斜对角线构图。在一道蜿蜒的山间小路上,一个衣不蔽体的人受伤在地,身后是高山,面前是河谷,一位好心的路人正要把他搀扶到自己骑的驴子上,驴子定睛看着这一幕。他们身后不远的地方,漫不经心、清静闲散地分别走着两个人,广袖舒甩表明他们事不关己的态度。这幅画与传统国画除了在构图上有区别外,明显的差异在于故事情节的寓意。撒玛利亚人的比喻,超越了人本主义善言善行的道德典范,显示出圣经真理“行”的深意,以及基督救赎的深刻性。陆鸿年这幅画中,画出了对祭司、利未人和撒玛利亚人面对苦难时态度的新判断。作为神职精英的祭司和效法精英的信众利未人的内心并无真的福音,而被视作异族的撒玛利亚人,因信和爱而行出律法来,是真正的“邻居”和门徒。人们根深蒂固、习以为常的善良观,在这里被更深层的因信而行的拯救观引向对永生的、真理的考虑。



弗莱明博士对陆鸿年《客舍无房》的解读别有深意:“玛利亚站在前景的雪地上,约瑟在叩门。中国服饰装扮的约瑟,肩头的木棍上挑着仅有的一些行李。狗在吠叫,侍童摇手示意,店主依然坐在桌前,一切都表明了这里对他们的到来缺少准备。^[11]”



不管怎样,这些作品都在努力地表达一种基于新视域的对惯常生活的沉思,这种沉思还往往以前景与背景的对比表现出来:前景往往是发生在角落里、少数人生命中的新的精神变化,而背景是沉淀在人群中、多数人生活中的惯常精神处境,对前景的强调和对背景的推离,把观者从与背景生活的远距离拉向对新信息的领悟。

3.3 对陆鸿年作品的评价

综观民国时期的基督教美术,看到陆鸿年的创作,印象是优美而奇特的。这些由灵性生发的精美图画,没有牵强附会的痕迹,也不是粗糙空洞的宗教情怀,而是以回味和叹息般的平静、接受,赋予了每个人都会经历的日常生活一种从未被注意到的默示。这种默示在他的画面里,因其自然而然地围绕在中国古人的音容笑貌、时间空间中,而提取了一种新精神的真实氛围。这种真实的提取非常值得重视,因为它将告诉我们陆鸿年的作品越出了当时“本土化”的号召,它是直接从圣言的奥义临在艺术家心中而来的中国基督教艺术作品。陆鸿年在每一幅基督教艺术作品的落款中都明确地表示“敬绘”,而这两个字却没有出现在其他的创作中,这些作品应该可以见证一种中国真正的新艺术的诞生,因为对现实敏感如艺术家的灵魂和对生命虔敬如使徒般的单纯,使这些仍然古香古色的传统形式中,有一种努力闪光的因子。

欣赏这微弱的因子,也许需要我们同样单纯、虔敬的心。任何一种精神上的影响能够发生,更深层次上,它必然与自身的倾向相吻合,或者恰好补充形成。西方文化浪潮一波又一波地涌向中国,也

[11] 同上 *Ibid.*, 第 35 页.

许陆鸿年听到基督教的至公精神的时候,听到的是它的普世性和普遍性,以及它的整体性和完整性。基督的临在,不在于将西方的基督请到中国来,而是向基督诉说中国人的努力。陆鸿年作品中所肯定的基督教的普世性,展现中国人的生活与基督自在的关系,这种关系不仅把信仰发生还原为生活事件,而且用艺术语言表达了对特定时代的日常言论的思考,这难能可贵的一点超越,已经使他的作品具有重要的艺术价值。

因此,在民国的艺术无一例外地求新求异以更新民族精神时,那些试图跃出传统精神困境的艺术,努力表现更真实、更自然、更具有号召力、宣传性的作品,但都难以从民族性、现实性中跃向对于永恒性、普世性精神的追求。陆鸿年的作品未脱出传统的样式,却站在坚持国画传统更新可能的老艺术家一路,以唯一接收到迥然相异的基督教精神内涵的洞察力,在 20 世纪三四十年代,留下了呈现普遍生活中绝对的精神更新真义的见证。虽然他仍然没有突破传统绘画中现实性的缺乏,他所描绘的世俗生活,仍然是理想中的先验生活,与自身所处的实际生活有莫大的距离。但放在那个追求现代化的大背景中,也许我们更该看到他作品中的超越之处——他的创作,不仅为民国时期的基督教艺术,也为中国传统文化带入了灵性的维度,这是其它主流艺术所未曾触及的。

English Title:

The Localization of Christian Art in the Republic of China——Taking Lu Hongnian's Works as an Example

ZHANG Yi

Assistant Professor, Xi'an Yuxiazhi Culture Communication Co., Ltd. Address: No. 1, Taoyuan Middle Road, Lianhu District, Xi'an City, Shaanxi province. Phone Number: + 8615829050681, E-mail: zhangyi1214 @ gmail. com, Wechat:15829050681

Abstract: The Fine arts Movement during the Republic of China was a part of the New Culture Movement. The New Culture Movement, under the banner of "Science" and "Democracy," draws lessons from advanced civilizations of Western on the formation of modern China. The purposeful vocabulary that frequently appears in art discussions such as "New Citizen", "New Youth", and "New Culture" shows that art needs to inspire a new spiritual vitality of the nation. The fine arts of the Republic of China made a sincere effort for this goal. Cai Yuanpei hoped that young students will develop new personality and moral concepts through the study of artistic knowledge to fundamentally solve the spiritual problems of China, have been achieved in varying degrees in the factions of different painting claims. However, the mainstream artistic creation in the Republic of China as a whole has not touched people's fundamental problems. In the Christian art, which has never been noticed, there is a flash of humanity. Lu Hongnian's work in the Department of Fine Arts at Fu Jen Catholic University in Beijing is a new case of traditional Chinese painters reconstructing the spirit of traditional Chinese painting; he combines traditional Chinese painting and western painting techniques, and in a long-standing everyday situation with a lively atmosphere, he put the "experience sacred" or even "experienced sacred" attitude introduces the picture. In this respect, he has gone beyond the eyes of other Christian artists, and has introduced innovations—a sense of acceptance and participation in change—into the works. At a time when national salvation and awareness of national independence were unprecedentedly high, such insights were ignored by many intellectuals inside and outside the country during the discussions on religion. The depth of these discussions was actually closely related to the degree of intellectual understanding of Western civilization at that time. His creation not only brought a spiritual dimension to the Christian art of the Republic of China but also to the Chinese traditional culture. This is not touched by other mainstream art.

Key Words: Modernization; Localization; Christian connotation; Spiritual dimension

